

Nagy Csilla

Térszerkezet és énkoncepció Kukorelly Endre költészetében

Az enteriőr a festészetben olyan zsáner, amely az ember által épített belső tér építészeti formáit és a benne elhelyezkedő használati és dekoratív elemeket egyaránt hangsúlyosan, és az intimitás illúzióját keltve ábrázolja. Az enteriőr-kép azonban ritkán jelentkezik tiszta kategóriaként (SÁRMÁNY-PARSONS 2006; 333): rendszerint rokonságot mutat az életképpel (mint például Vermeer *A koncert* című festménye), a portréval (például Velázquez *Az udvarhölgyek* című képe), valamint a csendélettel (mint Hammershoi vagy Ilsted alkotásai). Az ábrázolás tárgya a magán-szféra (például egy szobabelső), vagy a kultúra, a művészet tere (a szalon vagy a műterem). Az enteriőr átveszi lakójának, tulajdonosának, a benne jelen lévő személynek a tulajdonságait, egyéniségét, hangulatát, és ezáltal önálló entitásként tűnik fel (SÁRMÁNY-PARSONS 2006; 334), tulajdonképpen akkor is, ha az ábrázolás konvencionális eszközökkel, tipikus, sematikus megoldásokkal történik. Nem minden belső térábrázolás enteriőr, Panofsky nyomán a következőképp határozhatjuk meg a technikát: véletlenszerű képkivágás; a tér határainak dinamizálása (megnyújtása a vásznon túlra); a közeli (szinte belső) nézőpont, amely révén a szemlélő úgy érzi, a tér őt is magába foglalja. Az én nemcsak nézője, hanem bizonyos mértékig részese is a szituációnak, belép a képbe, így az a szubjektum-objektum viszonyok fellazításaként, a fikció és a realitás közötti határ felszámolásaként is értelmezhető: „Az enteriőrábrázolás [...] azokat a határokat is elmossa, melyek az egyes tárgyakat a környezetüktől elkülönítik, s azokat is, amelyek az ábrázolt térszeletet a nézőtől elválasztják, s ezáltal önmagába zárt egységé teszik” (PANOFSKY 2011; 70).

Farkas Zsolt monográfiájában a Kukorelly-próza szövegalkotásának metaforájaként alkalmazza az enteriőr fogalmát, egyfajta sajátos realizmust, élményszerűséget ért alatta, amely alkalmat ad a befogadónak az

azonosulásra: „[...] az olvasót, legyen olykor bármily reflexív és teoretikus beállítódású, valami különös módon arra kényszeríti, hogy teljesen transzparensként olvassa a szöveget. Elragadja a referencia, és egyáltalán nem érdekli a szöveg mint önreferenciális struktúra. [...] Az enteriőr az elmúlást és a halált tematizáló írások – ez Kukorelly egyik leggyakoribb, egyre gyakoribb »témája« – inverze: életképek, de mulandóságukat megakadályozza az »én« időtlen pillantása” (FARKAS 1996; 72). Kukorelly versei sok esetben valamilyen egyszerre térbeli és interszjektív kompozícióra épülnek, amelynek lényege a dolgok/figurák/események egymáshoz való kapcsolódásának a rögzítése. Ennek a költészetnek gyakran sajátja a perspektíva, a keretezés olyan alkalmazása, hogy az ábrázolt tér egyfajta ablakká válik (ALBERTI 1997; 75), és ezen keresztül átlátunk, belelátunk, sőt belefolyunk a másik képi világba (PANOFSKY 2011; 70). Kukorelly enteriőr-verseinek alapja lehet egy helyiség vagy egy jármű belső tere, vagy egy tereptárgy (például híd vagy egy pad) által kijelölt térbeli határoeltság.

Az ilyen értelemben vett enteriőrré jó példa a *Módszer* című vers, amely alapszituációja szerint egy vonatfülkét ábrázol, benne két utassal. Szerkezetét a kettősségek, az ellenpontok határozzák meg: egyrészt a látványt leíró, a történeteket (illetve azok hiányát) elbeszélő én és a fülkében utazó, passzivitásában egyfajta staffázsalakként hozzáférhető másik oppozíciója; másrészt a vonat utasai számára mozdulatlan, rögzített pontként érzékelhető fülszerű elhelyezkedése a mozgásban lévő, változó külvilágtól. A szöveg látszólag egzakt és intim információkat közöl a történetek körülményeivel kapcsolatban, ennek köszönhető a befogadói tapasztalat, hogy a személyes szférába bevonva érezzük magunkat: „Utazol Miskolcra haza, hazafelé, nyár van / forró nyár, kilencszáznyolcvanöt nyara volna, / egy lány ül szemben veled kis kék kabátban, / talán Füzesabony vagy Kál-Kápolna óta, // sötétedik [...]”. És: „július huszonegy, kilenc óra”. Másrészt a vers rendkívül vizuális: a lány kék kabátja, a „vad, mélyzöld, nyugaton arany bíborvörös” ég, a napraforgótáblák intenzív élményszerűséget hordoznak. Valójában azonban a szövegbe íródó szemantikai és grammatikai hibakódok bizonytalanná teszik az elbeszéltek referencialitását: a feltételes mód alkalmazása („kimenne kicsit / a folyosóra”; „pogácsát rágszálta Hatvan óta”; „megkínálna, te vennél” stb.), és az olyan, a másikat a nyelv terében egyszerre megteremtő és eltörölő beszédaktus-elemek, mint „elképzeled, hogy van, elképzeli, hogy lenné”; „akárki lehetne ez a nő itt”; „van, nincs, van kire várni”, egyaránt utalnak a valóság minél pontosabb rögzítésének az igényére és az élmények rögzíthetlenségének a tapasztalataira is. Az én nézőpont- és regiszterváltások révén folyamatosan reflekt-

tál arra, mi az, ami az adott enteriőrben megtörténhetne, voltaképp dinamizálja a passzív figurát is. Ez a stratégia azonban azzal a következménnyel jár, hogy a látvány, a kép minden egyes eleme (tereptárgya, staffázsalakja, kontextuális mozzanata) szükségképpen megkérdőjeleződik, ironikussá válik (vö. NAGY 2016), pontosabban csak alternatív világok, fikciós szintek többszörözéseként gondolható el. Itt minden relatív, változó, csak a valóságokat a nyelv közegében létrehozó szubjektum/én az állandó: a világok „igazsága” vagy „hamissága” az én egzisztenciájától, aktuális pozíciójától függ (vö. ADORNO 2003).

A teremtés aktusa ettől eltérő aspektusban jelenik meg az *Egy gyógy-növény-kertben*. A talált tárgyként alkalmazott biblikus, mitikus jelképek közül itt elsősorban a kert mint az élet születésének a helyszíne (a Paradicsom); másrészt mint az élet és halál örök körforgásának az allegóriája, a világ miniatűr mása jelenik meg. A vers egyetlen pillanatot rögzít, azt, amikor a kert flórájának és faunájának működésében (a természeti világ, a növekedés és a pusztulás körforgásában) az isteni tekintet/jelenlét létrehozza, vagy inkább érzékelhetővé teszi az életet: „ha egyetlen csak tejszín- és zölden / csillogó elvált hajszálnyi erecskét / ingatni kezd a szél, és ezt az igyekvő / és elszáradó, elkorhadt, széthullt, már / porlani kész mérhetetlen felszín / a lélek párája futja pedig be. // Ő felfele néz, a szélben a pára / kicsit fölszáll, hogy megint / lecsapódjon.” A szöveg titokzatossága, szakralitása abból adódik, hogy a kert olyan organizmusként jelenik meg, amelynek alkotóelemei a növényi, az állati, az antropomorf, sőt a mechanikus minőséghez egyaránt hozzárendelhetők: a létezők, a kert alkotóelemei csak részleteikben jelennek meg, anélkül, hogy egyediséggel rendelkeznének, hogy azonosíthatóak, vagy egymástól elkülöníthetőek lennének. A vers beszélője, a néző tekintete szuperplánban „fogja be” a jelenségeket, mintha maga is részese lenne a kert organizmusának, egy fűszál vagy egy bogár lenne. A kert (az exteriőr) voltaképp addig tart, ameddig a beszélő-szemlélő ellát, annyi a kert, amennyit a szubjektum érzékel és tekintetével befogadni képes.

A tekintetnek ez a horizontális, a kert kiterjedését felmérő mozgása (amely az első három versszakot jellemzi), a negyedik, utolsó versszakban megváltozik: a vers beszélőjének látószöge, perspektívája az égre nyílik, ahonnan azonban – a templomok, kápolnák mennyezetfreskóihoz hasonlóan – egy másik, alapvetően isteni entitás tekintete irányul lefelé a kertre. A tekintetek kettős mozgása, dinamizmusa mintegy határolja, enteriőrként definiálja a kertet, amely így elveszti a végtelen térélmény illúzióját. A kert éppúgy felfelé növekszik, terjeszkedik, ahogy a beszélő/szemlélő én is

felfelé tekint, így ebben a kettős felfelé tartásban a kert bizonyos mértékig az énnel válik identikussá, és – ahogy az utolsó sorokból kiderül – mindkettő egy másinak kiszolgáltatott, pontosabban, a másik tekintete kelti életre. A váratlan múlt idő („Az egész kert / figyel, fölfelé. Csak fölfelé / figyelt. De lefelé tekintettek rá.”) azonban szétválasztja az entitásokat, megjelenik egy tükörszerkezet, a már régen felfelé és már régen lefelé figyelő tekintet kettősségében, amely azonban nem szimmetrikus: a fentről lefelé irányuló pillantás a birtokbavétel gesztusa, a felfelé „figyelés” pedig a várakozásé. Tulajdonképpen a vers a változásról szól: arról az identitást újrarajzoló mozzanatról, amikor a megfigyelő (a kertet szemlélő én) maga is megfigyeltté válik (hisz fentről tekintenek rá).

Némiképp árnyalja az olvasatot, hogy az *Egy gyógynövény-kert* tartalmi és szerkezeti szempontból is Kosztolányi *Őszi reggelijét* idézi: a második versszak („vörös vagy sárga, bordó, mézszínű gyümölcsei a kertnek”) jól érzékelhetően illeszkedik a Kosztolányi-vers leírásához: „Ezt hozta az ősz. Hús gyümölcsöket / üvegtálon. Nehéz, sötét-smaragd / szőlőt, hatalmas, jáspisfényű körtét, / megannyi dús, tündöklő ékszerét.” Mindkét szövegben hangsúlyosan jelen van a nedvesség (Kukorellynél a lecsapódó pára, Kosztolányinál a bogyón legördülő vízcsepp), és mindkét vers térszerkezete az utolsó sorokban mintegy a látóhatárig nyílik ki (Kukorellynél a felülről lefelé irányuló tekintet, Kosztolányinál az aranykezekkel intő fák határolják a horizontot). Ahogy az *Őszi reggeli* az elmúlás poétikáját viszi színre, úgy az *Egy gyógynövény-kert* motívumrendszerében is jelen van a halál. A pára, amely befutja a felszínt, nemcsak az élet jelképeként, hanem a testet elhagyó lélek párjaként is értelmezhető. Ez az olvasat a tekintetek irányultságának értelmezését is megváltoztatja: a felfelé figyelés lehet transzcendens odafordulás (a lélek a teremtőjéhez igyekszik), és fentről nemcsak a kertre és a lélekre, hanem a kiüresedett korpuszra is tekinthetünk.

Az *Egy gyógynövény-kertre* jellemző térszerkezet és az életnek a térbeli viszonyokhoz és természeti jelenségekhez egyszerre kötődő allegóriája Kukorelly más verseiben is tetten érhető. Az *Élet és nem és ezeket ismételtetik* cím alatt szereplő, egymás egyenrangú alternatíváiként működő versekben a „felfelé figyelés” motívuma, a rögzített megfigyelői nézőpont és a külső-belső tér közötti határ átjárása együttesen van jelen. Érvényes itt Adorno megállapítása, aki a kierkegaard-i filozófia kapcsán beszél az enteriőről, véleménye szerint ez „a »pont« testszerű példaképe”, amikor a külvilág egésze egyetlen pontra húzódik össze, az enteriőr egyfajta térnélküliség (ADORNO 2003). A versekben a cselekmény minimális, az ént egy leszűkített térben ábrázolják, a különböző hely- és helyzetváltoztatá-

sait, szituativitását, „átszituálódási folyamatait” viszik színre (vö. FARA-GÓ 2016; 9–10), valamint az idősíkok váltakoztatásával az emlékezet és a képzelet játékát teszik lehetővé. Majd mindegyik verzió egy exteriőrt teremtet, ahol a fénysáv (mindig természetes fény) felülről a felhők közül, vagy oldalról, a fák közül, valamilyen résen át érkezik, vagy éppen hiányként jelentkezik (a tekintet valamilyen akadályba ütközik): „Besüt az ágak közt a nap. Az ágbogak közé. / Átsüt a faágak között. Fák / ága közt satöbbi” (00/03/26); „Valóban / nem rossz ennyire kimaradni. Maradni / kint, ahogy a / kutyák a bolt / előtt, ha süt a nap. Sütött a / nap. Szép nap- / sütés volt” (00/03/10); „itt ücsörgök a napon, egy nem túl / kényelmetlen, de nem is / kényelmes széken // egészen nyár közepéig, ha van egyáltalán / közepe, és nem csak vége a nyárnak” (99/02/14); „ott maradtam / egy helyben állni. Kis / csikorgás, / ezer évig. / És nézni szemközt a falat. A ház- / tetőket. Nem / az égig.”

Elmondható, hogy a természeti történések tematizálása, a látás, a pillantás itt éppúgy az élet és a halál közötti határmezsgyét, a transzcendenshez való hozzáférés lehetőségét jelzik, ahogy az *Egy gyógynövény-kertben*. Ezek a szövegek azonban életképekként is olvashatók, az én cselekvőként jelenik meg, aki rutinszerű tevékenységei közben egy pillanatra megáll – ennek lesz tanúja az olvasó, és ez a mozzanat teszi lehetővé, hogy a vers az identitás pillanatnyi széthullását és az énkeresés (nyelvi) aktusát vigye színre: „Kívülről nézi, amit néz / maga elé beszél, abba- / hagyj, nagyon kijött, kívül került magán, elengedi / elhagyja magát, / ha hagyom [...] minden erejét / összeszedi / csinál valamit, csinálja szép rosszul / azt, amit mégis / muszáj neki, // levesz egy könyvet a polcra / nem nyitja ki, az ágy / szélére pakolja [...] fészkelődik, megfordul, vissza- / fordul, megáll, / eligazítja magát [...]” (13/10/10); „Ma az volt, hogy kilépve a kapun, / véletlenül, nem is tudom, / miért, az ellenkező irányba / indultam volna el, ha / úgy hagyom, // hallom, hogy csikorog / a cipőm talpa / alatt a salak, / ahogy megfordulok: / hogy / megfordítanak, // vagy nem, ez mégis túlzás, / nem / fordultam el / amerre állok, arra van, / az még épp / megfelel, // az mégis visszaránt, irányba / tart az utolsó / pillanatban, / nem téveszt nem tévedni el” (01/02/10). A hétköznapi cselekvések (vagy ha úgy vesszük, a semmittevés jellegzetes tevékenységei) során ezekben a versekben bekövetkezik egy pillanatnyi megállás, egy blende, valami olyasmi, mint József Attila *Reménytelenül* című versében. Ahol a saját tér, a biztonságos enteriőr elveszti funkcionalitását, a cselekvések elvesztik irányultságukat, és ahol az egy helyben maradás (valamiféle homokos, vizes síkon) nem a kontempláció gesztusát teszi lehetővé, hanem a várakozást, az életre, vagy

a halálra. Az az egyes versek ezt újra meg újra megismétlik, némiképp újrakomponált narratíva mentén.

Az *Egy gyógynövény-kert* leírása a biológiai, organikus képekből indul ki, és fokozatosan jut el a transzcendens tartalomig. Ebből következik, hogy a kert értelmezésének van egy másik jelentős dimenziója (a szakrális-énkereső vonatkozásokon túl), ez pedig a kert mint organizmus, azaz különböző elemek, erők és kölcsönhatások összessége; mint egyfajta diskurzív tér (FARAGÓ 2001; 10). Ezen a ponton kapcsolható a vershez Kukorelly egy másik sorozata: az *Ütközések* darabjai különböző szerveződéseket, rendszereket mutatnak be, kiemelve egy-egy, a rendszeren belüli konfliktust, kölcsönviszonyt, erőhatást: „Gaetában az olasz–román meccs kezdése / előtt pár perccel egy Fiat Uno / beszállt egy parkoló Toyotába, és rátolta / az előtte álló, már nem tudom, / milyen típusú kocsira” (*Gaetában olasz–román*). „A Basilica S. Giovanni Battista dei / Fiorentiben egy koreai egyházi kórus próbája / végén [...] az egyik véletlenül nekiment / a másiknak, és láthatólag eléggé megütötte / a könyökével” (*A Basilica S. Giovanni*). „Kör alakú, / alaposan kibetonozott terecske szélén két nagytestű / rovar, ovális, feketén csillogó páncélú nőtény / szarvasbogár meg egy imádkozó sáska, hosszúkás // átható zöld. Valahogy összeütköztek, egymásba akadtak, a sáska hosszúkás potroha a bogár lábaival [...]”. Mindhárom vers a zárt rendszeren belüli törvényszerűségek működéséről ad képet, azonban az utolsó változat több szállal is kötődik a gyógynövény-kerthez. Ahogy a másik versben a színek és a szél, a pára, a beszűkült tér élménye kelt érzéki benyomást, úgy itt a kör alakú teret határoló bukszusbokrok szaga teremti meg az enteriőrt. A tér, amely megtelik illattal, voltaképp identitást is nyer, egyfajta organizmusként tűnik fel, annak ellenére, hogy valójában nincs flórája és faunája sem (csak „Meglepő színű falevelek” – hozzátehetjük: valószínűleg díszfák – és „Néhány fűszál / egy fölolvadt kátránycsöppbe ragadva.”). A kör alakú tér kertet imitál, az egymásba akadt rovarok számára azonban ez a világ: a díszcserje, a bukszusbokor maga a virtuális valóság.

Kukorelly költészetének sajátja, hogy a versek felkínálják magukat a szorozatban való olvasás lehetőségének, az egymás melletti vagy az átírt szövegekből szekvenciák (mint például az *Élet és nem...*-változatok), és egy témát egyre kisebb fókusszal feldolgozó fraktálszerkezetek jönnek létre (mint az *Ütközések*). Ezen a ponton alkalmazhatjuk a konvergencia és a határérték fogalmát. A szöveg folyton kitér, áttér, fragmentálttá válik, önmagára reflektál, felülír: Kukorelly költészetének általános felismerése, hogy a létezés (és ezzel együtt az én) közvetlenül nem elbeszélhető: csak a mellébeszélés és az újramondás technikái teszik lehetővé, hogy ahhoz, ami nem

kimondható, a nyelv közegében valamiként (mint a függvény egy megadott határértékhez) mégiscsak konvergáljon, közelítsen a vers. Az átírt, újraírt versek tartanak egyfajta „igazság” felé, amely azonban, mint egyfajta határérték, nem hozzáférhető, nem érhető el. A Kukorelly-költészetben továbbá vannak olyan torlódási pontok, ahol a mellébeszélés, újramondás technikai szükségszerűen hangsúlyosabban vannak jelen: ilyen az én körvonalazhatósága, rögzíthetősége, a múlt, a halál vagy az érzelmek elbeszélésének a témája. Az újraírás, újradefiniálás, a nyelvi elemek halmozása sok esetben a beszéd különböző szintjeit ütközteti (pl. a pragmatikait a grammatikaival), máskor többszörözi (a nyelv terében az ún. valóság többféle újraszituálása lehetséges), a kijelentéssel mint performatívummal operál. Minden kimondás (legyen az az emlékezéssel, a valósággal, egy másik szöveggel, vagy az önleírással, az alanyiséggel kapcsolatos) egyben cselekvés is, a nyelv tehát, miközben kimondani próbálja a világról és az énről való ismereteket, teremti is azokat: a nyelv relatív terében alternatív ének, világok, sőt mi több, enteriőrök jönnek létre.

Kiadás

KUKORELLY Endre (2015): *Mind, átjavított, újabb, régiek. Összegyűjtött versek*. Libri, Budapest

Irodalom

- ADORNO, Theodor W. (2003): *A bensőségesség szerkezete*. Ford. Weiss János. Pro Philosophia Füzetek, 34. 15–44.
- ALBERTI, Leon Battista (1997): *A festészetéről*. Ford. Hajnóczi Gábor. Budapest
- FARAGÓ Kornélia (2001): *Téirányok, távolságok*. Forum, Újvidék
- FARAGÓ Kornélia (2016): *Idők, terek, intenzitások*. Forum, Újvidék
- FARKAS Zsolt (1996): *Kukorelly Endre*. Kalligram, Pozsony
- NAGY Csilla (2016): Schrödinger macskája = Uő: *Átkötések*. Media Nova M., Dunaszerdahely, 109–116.
- PANOFISKY, Erwin (2011): *A jelentés a vizuális művészetekben*. Ford. Tellér Gyula. ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, Budapest
- SÁRMÁNY-PARSONS Ilona (2006): A szoba mint hangulat. *Ars Hungarica*, 1. 333–354.